

ARTE CONCEPTUAL / FLUXUS /

ARTE POVERA / PERFORMANCE

Juegos de la mente, desde 1952 en adelante

El arte conceptual es el ámbito del arte moderno en el que solemos mostrarnos más escépticos. Ya saben ustedes: un numeroso grupo de personas se junta para gritar con toda la fuerza que puedan (caso de la obra *1000*, de Paola Pivi, realizada en la Tate Modern en 2009) o se nos invita a caminar suavemente por una habitación llena de polvo de talco e iluminada por una sola vela (caso de la instalación del artista brasileño Cildo Meireles titulada *Volatile*). Esa clase de obras son entretenidas e incluso dan que pensar, pero ¿realmente son arte?

Sí, lo son, tanto por su intención como por su cometido, y porque exigen que se las juzgue como arte. La diferencia es que operan en un ámbito artístico en el que lo principal y primordial es la idea, no la creación de un objeto tangible; de ahí que sean arte conceptual, aunque eso tampoco otorga a los artistas el derecho de presentarnos la primera porquería que se les ocurra. Como apuntó el artista estadounidense Sol LeWitt en un artículo que escribió para la revista *Artforum* en 1967: «El arte conceptual es bueno solo si la idea es buena».

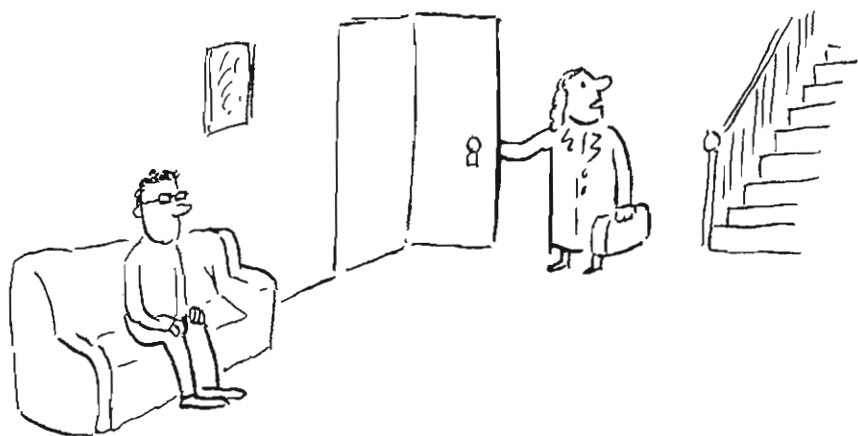
El padre del arte conceptual es Marcel Duchamp, cuyos *readymades*, sobre todo su urinario de 1917, provocaron la ruptura decisiva y obligaron a una redefinición de lo que debía considerarse arte. Antes de la intervención decisiva de Duchamp, el arte había sido algo creado por el hombre, con cualidades ante todo estéticas, que poseía un mérito técnico e intelectual, ya estuviera montado en un marco y expuesto en una pared o presentado sobre una

peana que lo aislara y realzara. Duchamp consideraba que los artistas no debían limitarse a un espectro tan rígido de medios técnicos a través de los cuales expresar sus ideas y emociones. Creía que los conceptos tenían que pasar a un primer plano, y que solo entonces se podría determinar cuál era el mejor modo de expresarlos. Lo demostró con su urinario y cambió el modo de ver el arte, que dejó de basarse únicamente en la pintura y la escultura para pasar a ser aquello que el artista decidía que fuera. Ya no tenía necesariamente que ver con la belleza, sino con las ideas; unas ideas que podían, desde entonces, adquirir su presencia material a través del medio que el artista eligiera, ya se tratara de mil seres humanos gritando o de una habitación llena de polvos de talco. También, como opción, cabe que el medio sea el propio cuerpo del artista, en una ramificación del arte conceptual conocida como *performance*.

En la primavera de 2010, el MoMA de Nueva York inauguró la exposición retrospectiva de Marina Abramović (nacida en 1946), que abarcaba cuatro décadas de actividad artística. Cabría pensar que se trataba de una exposición interesante, aunque minoritaria; la clase de exposición para especialistas del mundo del arte que instituciones como el MoMA presentan como contrapunto de otra programación más adaptada al gusto del público: esa que contiene muestras como «Grandes éxitos de Picasso» u «Obras maestras de Monet». El MoMA no había presentado nada igual antes, lo cual, dada la naturaleza de la *performance* artística, tampoco resulta demasiado extraño.

La *performance* es la clase de arte que tiende a quedar mejor en espacios más reducidos e íntimos, o que suele ser el fruto de un encargo para hacer una «intervención» descabellada ante el público; no un acontecimiento principal dentro de la programación de uno de los más importantes museos del mundo. La *performance* es la guerrilla de las bellas artes: acostumbra a aparecer en un momento imprevisto, se hace notar intensamente y luego desaparece en los anales de los cuchicheos y la leyenda.

Hace muy poco tiempo que los museos han incluido esta práctica en sus programaciones. Con todo, retrospectivas individuales, como la de Marina Abramović en el MoMA, no suelen ser algo



«Y no olvides dar de comer a los artistas residentes.»

muy habitual. En parte, cabe señalar, porque plantean ciertos problemas. Por ejemplo, ¿puede una forma artística que consiste en la presencia continua de un artista rellenar metro tras metro de blanca pared de galería? Por mucho talento que tenga Marina Abramović, solo puede estar en un sitio a la vez. ¿Y cómo se monta una retrospectiva de obras efímeras que en su origen estaban pensadas para ser *performances* únicas realizadas en un momento determinado y en un sitio concreto? Lo importante de esta clase de eventos es que uno haya estado presente: forma parte de su atractivo.

Por otra parte, si los artistas y sus promotores dejaran que fuera la lógica la que dictara sus acciones, el arte moderno tal y como lo conocemos no existiría. El MoMA se mantuvo fiel al espíritu de sus fundadores, desafió las convenciones y puso en marcha la exposición de Marina Abramović. La artista logró solventar el problema de la ubicuidad contratando a un grupo de suplentes para representar antiguas obras suyas, que fueron debidamente montadas por todo el museo. Mientras tanto, ella se concentraba en una nueva creación titulada —muy apropiadamente— *La artista está presente* (*The artist is present*, 2010). En la obra, Marina Abramović permanecía sentada en una silla de madera ante una mesa pequeña en mitad del enorme vestíbulo del MoMA. Frente a ella, al otro lado de la mesa, cara a cara, había otra silla de madera vacía.

Abramović se comprometió a permanecer sentada en la silla durante las siete horas y media de apertura del museo, sin moverse ni levantarse a descansar, ni siquiera para ir al baño. Más aún, asumió tamaña tarea (un auténtico suplicio) durante las once semanas en que la exposición estuvo abierta. Los visitantes, si así lo deseaban, se podían sentar en la silla vacía que estaba enfrente de Marina Abramović por orden de llegada, ver cómo la artista pasaba el día y así considerarse parte integrante de la obra. Los que se sentaban podían quedarse allí todo el tiempo que quisieran con la única condición de guardar silencio y estarse quietos. ¿Cuántos terminaban por aburrirse? Nadie lo sabe, pero al parecer no fueron muchos.

El arte no deja de sorprendernos. *La artista está presente* se convirtió en la exposición más visitada de todo Nueva York. Todo el mundo hablaba de ella. La cola de visitantes daba la vuelta a la manzana; todo el mundo se quería sentar un rato en silencio junto a la artista. Algunos aguantaban un minuto o dos, pero otros se quedaron ahí las siete horas y media, con el consiguiente enfado de los que habían estado esperando pacientemente su turno en la cola. Abramović estaba en el museo desde la apertura hasta el cierre ataviada con un vestido largo y callada e inescrutable como una estatua de museo. Quienes se sentaron frente a ella contaban que habían atravesado experiencias espirituales muy profundas: rompían a llorar o descubrían una parte desconocida de sí mismos.

Finalmente, la retrospectiva de Marina Abramović resultó no ser una exposición minoritaria, sino una de las más exitosas de toda la historia de este templo del arte moderno sito en Manhattan. Figuraba en la lista de los grandes *hits* del museo, junto a las retrospectivas de Van Gogh, Picasso o Warhol: algo que no se debe pasar por alto, ya que la artista no era demasiado famosa y la *performance* pertenece, tradicionalmente, al ámbito de los entendidos en arte contemporáneo. De hecho, diez años atrás, la mayoría de directores de museos de arte moderno no conocían a Marina Abramović. Hace muy pocos años que su planeta entró en la órbita del arte contemporáneo internacional.

¿Por qué? Es la pregunta que hay que hacerse. ¿Por qué Marina Abramović se ha convertido en un referente artístico (y, en gene-

ral, la *performance*) ante los ojos del público? ¿Por qué tanta gente —entre ella el *top ten* del famoseo— acudió al MoMA para ver la exposición?

Que se pusiera de moda es un factor importante. En la actualidad, la *performance* es una forma artística en boga entre las figuras del *entertainment*: Björk, Lady Gaga, Antony Hegarty, Willem Dafoe o Cate Blanchet han participado en *performances* o citan esta práctica entre sus influencias. Fuera del ámbito más *cool*, están las pantomimas del actor cómico Sacha Baron Cohen. Bajo el aspecto de cualquiera de sus álgter egos (Borat, Ali G o Bruno), Baron Cohen provoca a la gente corriente a fin de suscitar en ellos una reacción auténtica y verdadera. Es una práctica teatral que se remonta a las acciones de los *performers* de la década de los sesenta. Hoy en día, incluso los pases de modelos, con esos desfiles de peinados y prendas imposibles, son en cierto modo deudores de la obra que produjeron años atrás Abramović y sus huestes.

Al mismo tiempo que quienes trabajaban en el entorno de la cultura popular se iban introduciendo en el ámbito de la *performance*, los museos de arte moderno más importantes del mundo comenzaron a interesarse por ella. En los primeros años del siglo XXI, instituciones como la Tate de Londres empezaron a abrir paso a jóvenes comisarios para que investigaran y desarrollaran proyectos de *performance* en sus programaciones. Una de las razones que contribuyó a ello fue el reconocimiento de la falta de atención a la que había estado sometido este campo de la práctica artística; otra es el auge de los festivales artísticos y de eventos culturales de masas, que comenzaron a surgir por todas partes. Los eventos artísticos en vivo, ya fueran festivales de música pop o ferias del libro, se habían convertido en un negocio muy rentable, con clientes de todas las edades que hacían cola para disfrutar de un poco de «*artertainment*» (*artentrenimiento*).

Aquello era territorio propicio para los grandes museos, que a lo largo de una o dos décadas habían pasado de ser antiguas instituciones académicas, frías y polvorientas, a atracciones oxigenadas y luminosas aptas para visitar en familia. La *performance* les dio la oportunidad de multiplicar el número de visitantes a través de una ración fresca de entretenimiento en vivo. Estos consumidores,

que buscaban algo distinto y un tanto más extravagante para llenar sus ratos de ocio, encontraron lo que buscaban en los museos de arte moderno de sus ciudades. Todo formaba parte del mercado «de la experiencia», sector de la industria del entretenimiento que crecía a pasos agigantados y que ofrecía teatro interactivo, *flash-mobs* y festivales de fin de semana en los que echarse a dormir sobre un barrizal formaba parte de la «experiencia». Muy pronto, los museos se llenaron de visitantes que trepaban sobre diferentes obstáculos y entraban en un proceso de inmersión artística que proporcionaba diversión al público y una importante plataforma de trabajo para los *performers* que quisieran participar en eventos colectivos.

Hasta llegar a este punto, la *performance* recorrió un largo camino cuyos comienzos se pueden encontrar en los curiosos *happenings* que tuvieron lugar en el Black Mountain College de Carolina del Norte a comienzos de la década de 1950. Surgieron como eventos colaborativos y multidisciplinares entre estudiantes y alumnos, y participaron en ellos algunos nombres de suma importancia. Los líderes de la banda de los *happenings* fueron el artista Robert Rauschenberg, el músico y compositor John Cage y su pareja, el coreógrafo Merce Cunningham, que en aquel entonces era profesor en dicho centro de enseñanza. En 1952 invitaron al público a una velada de actividades y eventos. Cunningham bailó, Rauschenberg, que también puso música en un Victrola (uno de los primeros modelos de tocadiscos), exhibió sus cuadros, y John Cage dio una conferencia desde lo alto de una escalera (al más puro estilo Cage, la conferencia incluía partes de silencio absoluto).

Hoy, este evento suena a la típica reunión estudiantil, aunque con esos tres personajes de por medio no resulta muy acertado utilizar la palabra «típica». Lo estructuraron en torno a la conferencia de Cage y se sirvieron de ella como marco para el resto de actividades, que insistieron en que tenían que ser simultáneas a la charla. Para complicar las cosas aún más, ninguno de los *performers* tenía asignados tiempos o espacios para llevar a cabo su intervención. Se les dijo simplemente que se dejaran llevar por el azar. Se consiguió el caos buscado, el evento fue un bombazo absoluto y la *performance* había dado su primer paso hacia la consagración.

Tras el éxito de aquella noche, Cage, Cunningham y Rauschenberg comenzaron a trabajar juntos en otros proyectos. Cunningham bailaba al son de la música de Cage en un escenario diseñado por Rauschenberg. A Cage, en particular, le inspiró mucho el clima de la época, y el mismo año en el que tuvo lugar la *performance* del Black Mountain College dio uno de los conciertos más célebres de la historia de la música. La legendaria actuación tuvo lugar en 1952 en el Maverick Hall de Woodstock (Nueva York). Comenzó cuando un pianista llamado David Tudor subió al escenario y se sentó ante el piano. En el teatro imperaba un ambiente de expectación y emoción: el público esperaba escuchar la última obra de Cage, un compositor inconformista que comenzaba a labrarse una reputación. Sin embargo, incluso los *hipsters* de Nueva York, tan abiertos de mente, quedaron atónitos y montaron en cólera a raíz de la última composición de Cage, *4'33"*, en la que... no pasaba absolutamente nada. Tudor se sentó al piano como un zombi venido del espacio exterior. No movió un músculo ni tocó una sola tecla. Solo se movió una vez, para levantarse y abandonar escenario.

¿Cómo era posible, se preguntaba el público, que Cage se hubiera atrevido a hacer pagar a su público, a gente que lo apoyaba, por una obra que no consistía más que en silencio? ¿Cómo había podido ser tan irrespetuoso? La respuesta de Cage fue que *4'33"* no era silencio, y que el silencio no existía. Afirmó que en el primer «movimiento» había escuchado el viento que soplaba fuera, al que siguió el sonido de la lluvia sobre el tejado. La obra no trataba sobre el silencio, sino sobre la escucha. Años después vi una interpretación de la obra con la participación de Merce Cunningham, el colaborador y compañero de Cage. Por aquel entonces, Cunningham era ya una de las figuras más respetadas del ámbito de la danza contemporánea y era célebre por la radicalidad de sus coreografías. Sin embargo, cuando llegó el momento de *4'33"* se sentó en un sillón rojo de aspecto muy cómodo, y permaneció completamente inmóvil.

Pronto se difundieron las travesuras que había hecho Cage en 1952 y el compositor se encontró con que tenía un club de admiradores entre algunos artistas que enseguida se habían percatado de la originalidad de sus propuestas. Entre ellos se encontraba

Allan Kaprow, un pintor e intelectual estadounidense que había asistido a un curso sobre composición impartido por Cage en la New School for Social Research de Nueva York. A Kaprow le impresionó el interés del músico por el budismo zen y su intención de utilizar el azar como principio organizativo de su trabajo. Asimismo, no solo admiraba la confianza que depositaba Cage en el potencial creativo de la espontaneidad, sino también su voluntad de inspirarse en la vida cotidiana. Todo ello sirvió de acicate a la imaginación de Kaprow, que por su parte intentaba emprender una aventura que definiera una nueva era para el arte.

Expresó varias de sus ideas en un artículo, «The Legacy of Jackson Pollock» («El legado de Jackson Pollock»), escrito en 1958, dos años después de la muerte de este. Kaprow conocía muy bien las técnicas pictóricas del expresionismo abstracto y consideraba a Jackson Pollock como el único artista de todo ese movimiento realmente bendecido con el don de la genialidad. Kaprow alababa la visión de Pollock y su «excepcional frescura» y afirmó que «con su muerte también ha muerto una parte de nosotros. Formábamos parte de él [...]». Continuaba con la idea de que «Pollock había destruido la pintura». Cuando Pollock la hacía salpicar, gotear o la arrojaba sobre el lienzo que tenía a sus pies, los demás hablaban de *action painting*, pero para Kaprow se trataba de un *performer* que utilizaba la pintura como medio.

El problema, según Kaprow, era que la pintura *all over* de Pollock dejaba al espectador a medias, con ganas de más drama pero a la vez cohibido por las restricciones físicas de los cuatro lados del cuadro. La solución, postulaba Kaprow, pasaba por eliminar el lienzo e «interesarse, e incluso dejarse fascinar, por los objetos de la vida cotidiana, incluidos nuestros cuerpos, vestimentas o habitaciones [...]». Kaprow suprimió el lienzo y la pintura con una lista de la compra de alternativas sensoriales en las que incluía el sonido, el movimiento, los olores y el tacto. A ella añadió otra lista interminable de materiales entre los que figuraban sillas, alimentos, luces eléctricas y neones, humo, agua, calcetines viejos, un perro o películas. En el futuro, afirmaba Kaprow, nadie necesitará decir «soy pintor» o «poeta» o «bailarín», sino simple y llanamente «soy artista».

En el otoño de 1959, en la Reuben Gallery de Nueva York, Allan Kaprow presentó un evento que encarnaba buena parte de sus ideas. Había construido en el interior de la galería tres espacios interconectados divididos por paneles translúcidos. La *performance 18 happenings en seis partes* (*18 Happenings in 6 Parts*, 1959) se dividía en media docena de actos, cada uno de ellos integrado por tres *happenings*. Todos los que participaban en ella, incluidos el público y otros artistas, recibieron instrucciones específicas del propio Kaprow escritas en una tarjeta que llamaba «el guion». Para añadir el azar como elemento, barajó las tarjetas antes de repartirlas, de modo que nadie sabía de antemano qué era lo que tenía que hacer. A continuación, los participantes se movieron por el espacio siguiendo las instrucciones recibidas hasta que, tal y como se les había indicado, sonó la campana que indicaba el final de la *performance*. Las acciones que tenían que realizar reflejaban «situaciones extraídas de la vida cotidiana» y no la histeria manipulada que sucede en el teatro, la ópera o los espectáculos de danza. Se trataba de cosas tan simples como subir una escalera, sentarse en una silla o exprimir una naranja.

Los experimentos de Kaprow eran contemporáneos de los pasos pioneros de Rauschenberg y Johns en el pop art estadounidense. De hecho, sus proyectos artísticos eran muy semejantes, sobre todo en lo que se refiere a la idea de unir de nuevo el arte y la vida. Johns y Rauschenberg lo hacían a través de un proceso que convertía las mercancías en arte; Kaprow conseguía un efecto similar haciendo que la gente corriente se convirtiera en obra de arte. Mientras que Rauschenberg seleccionaba un conjunto de objetos comunes cuya combinación revelaba una historia nueva e insospechada que surgía a partir de las interacciones entre los propios objetos, Kaprow lograba lo mismo con sus *happenings*, basados en la participación del público y en entornos que funcionaban como *collages*. Mientras que Rauschenberg paseaba por el barrio de Nueva York en el que se encontraba su estudio, cogiendo esos trastos y objetos raros con los que elaboraba sus obras, Kaprow caminaba por esas mismas calles pensando que *ellas* eran el arte: «Un paseo por la calle 14 es más excitante que cualquier obra maestra», afirmaba.

NOUVEAU RÉALISME

La curiosidad intelectual de Kaprow le condujo a diversas fuentes de inspiración. Entre ellas se encontraba el artista francés Yves Klein (1928-1962). Klein estaba interesado en lo que él llamaba «el vacío»: el espacio infinito que hay entre el cielo y las profundidades del mar. Expresó sus ideas místicas y filosóficas acerca del «vacío» a través de unas pinturas monocromas de gran formato que, al cabo de un tiempo, realizó exclusivamente a base de un único color: el azul ultramar. Su afecto por una mezcla de color concreta fue tal que lo bautizó y patentó como *International Klein Blue* (IKB).

Yves Klein formaba parte del *Nouveau Réalisme*, movimiento artístico francés que compartía inquietudes con otros géneros de arte conceptual contemporáneo, ante todo con el abandono de la pintura de caballete cuyo tiempo, según su manifiesto, «ya había pasado». La respuesta de Klein fue volcarse en la *performance* con una serie de obras escénicas a las que dio el título genérico de *Antropometrías* (*Anthropométries*) y que parten de la palabra «antropometría», la medición del cuerpo humano. En lugar de pintar lienzos con su azul patentado, invitaba a tres jóvenes modelos desnudas a convertirse en «brochas humanas» empapándolas de pintura. Una vez que estaban totalmente embadurnadas, Klein las conducía hacia un gran tablero en vertical dispuesto a unos cuantos pasos y cubierto con una gran hoja de papel. A continuación les ordenaba que presionaran sobre él con sus cuerpos desnudos y cubiertos de IKB. Las impresiones resultantes, manchas con formas de partes del cuerpo, están a medio camino entre las pinturas rupestres y la habitación de un excéntrico estudiante de arte.

Klein aumentaba la sensación de *performance* sirviendo a los espectadores cócteles de color azul y haciendo que un grupo de músicos interpretara una composición musical suya, *Monotone Symphony* (1947-1948), que consistía en un único acorde tocado durante veinte minutos. Cuando falleció a consecuencia de un ataque al corazón en 1962, con tan solo treinta y cuatro años, se truncó una carrera artística excepcionalmente creativa que contribuyó en gran medida a marcar las pautas de lo que serían el arte conceptual y la *performance* posterior.

A finales de la década de 1950, el artista italiano Lucio Fontana (1899-1968) compró una de las primeras pinturas monocromas azules de Yves Klein. Estaba también interesado en la idea del espacio y el vacío, y compartía con Klein su ambición de impugnar y poner a prueba las limitaciones y el poder del lienzo. Klein pintaba repetidamente sus cuadros con un único color; Fontana cogió una cuchilla para hacer los suyos. Lo llamaba espacialismo (*Spazialismo*) y sostenía que representaba una forma de arte más cercana a la ciencia y a la tecnología. Sus lienzos cortados (muchos) se reúnen bajo el nombre común de *Concepto espacial* (*Concetto Spaziale*).

Pertenecen a esa clase de ejemplos de arte conceptual que suelen enojar a la gente. En varias ocasiones he estado hombro con hombro con amigos y conocidos frente a uno de los lienzos rajados de Fontana, que señalaban indignados la obra y preguntaban: «Y dime, entonces, ¿cómo es posible que ESTO sea arte?». Bueno, quizá no lo sea, pero creo que la obra de Fontana se merece como mínimo una cierta consideración.

Tomemos como ejemplo *Concepto espacial: espera* (*Concetto Spaziale, Attesa*, 1960). El modo en que el corte diagonal abre la tela de color marrón claro para revelar una negrura interior no es obra de un diletante o un charlatán, sino la de un artista habilitado y consumado. La ilusión de que hay un profundo vacío negro (una alusión a la era espacial) surge de la inserción de una gasa negra por la parte trasera del lienzo. El corte, o la herida, con sus connotaciones violentas, quirúrgicas y sexuales, ha sido cuidadosamente ejecutado por Fontana para que no queden rebabas en la superficie y que el ojo pase sin interrupción al abismo negro que se abre tras el tajo.

En *Concepto espacial: espera*, el artista presenta varias ideas interesantes. La primera la noción de *décollage* (cuando una obra de arte se hace por eliminación, no adición, de elementos). La intervención de Fontana ha destruido una tela perfecta, y de este modo ha logrado que un objeto bidimensional se abra a las tres dimensiones, todo ello en un material que tradicionalmente debe su privilegiado estatus en la historia del arte a las cualidades de su superficie y al modo en que soporta la pintura, material que, en manos

de Fontana, adquiere cualidades escultóricas. La función del lienzo ha cambiado: no solo lo miramos, sino que escrutamos su interior, reemplazando así un tipo de ilusión por otra.

ARTE POVERA

Lucio Fontana consigue un gran efecto a partir de unos materiales mínimos, lo que condujo a una nueva generación de artistas italianos a formar el movimiento *arte povera*, que significa «arte pobre». No pobre en el sentido de malo, sino pobre por el empleo de materiales básicos como ramas, trapos y periódicos, rasgo que, como ya hemos visto, pertenecía a la propia historia del arte moderno desde Picasso hasta Pollock.

Los artistas de *arte povera* reaccionaban ante el colapso económico italiano tras el breve *boom* que se produjo después de la II Guerra Mundial. Al contrario que los futuristas, sus antepasados italianos en el arte moderno, pretendían unir la existencia contemporánea al pasado. Estaban preocupados por la adicción a la novedad propia de la sociedad de consumo y por la creciente ignorancia y desprecio por la historia. Su método no pasaba solo por eliminar las barreras que separan arte y vida, como la mayoría de movimientos contemporáneos, sino también por eliminar las que separan los diferentes géneros artísticos: una idea que ya había sido explorada por Robert Rauschenberg. En lo que ahora se conoce como *mixed media*, los italianos consideraban que un artista debía ser capaz de unir pintura, escultura, *collage*, *performance* e instalación.

Michelangelo Pistoletto (nacido en 1933) fue uno de los fundadores del movimiento. Quería sacar al arte del sacrosanto santuario del museo o la galería y llevarlo al mundo real. A mediados de la década de 1960, le dio salida a esa idea construyendo una bola de un metro de alta, hecha de papel de periódico y titulada *Esfera de periódico* (1966), a la que dio un paseo por las calles de Turín junto a un grupo que se le fue uniendo. La acción se convirtió en una curiosa y divertida *performance* llamada *Escultura andante* (1967). Ese mismo año realizó una escultura titulada *La*

Venus de los harapos (1967) (ver Fig. 28) en la que apiló una montaña de diversas ropas usadas alrededor de una escultura de Venus. En una entrevista reciente, describió el objetivo de su obra como «un intento de unir la belleza del pasado y el desastre del presente». Esta obra, crítica con una cultura de consumo superficial basada en el usar y tirar, adquiere un valor añadido cuando uno se entería de que la idealizada diosa de la Antigüedad clásica que lleva todo ese montón de andrajos alrededor es, en realidad, una reproducción barata basada en una estatua que Pistoletto se encontró en un almacén de jardinería.



Fig. 28. Michelangelo Pistoletto, *La Venus de los harapos*, 1967

Su compañero en el *arte povera* Jannis Kounellis (nacido en 1936) llevó el programa anticapitalista del movimiento, vinculado al uso de «materiales humildes», a los extremos de Schwitters o de Rauschenberg. Sus obras están realizadas a partir de estructuras de cama, sacos de carbón, percheros, piedra, algodón, lana, sacos de grano e incluso animales vivos. En 1969 presentó una instala-

ción titulada *Sin título (12 caballos)* (*Untitled [12 horses]*) en una galería romana. Estaba compuesta por doce caballos vivos, que resoplaban y relinchaban. Kounellis los ató a las paredes de la galería e insistió en que se quedaran allí durante varios días. De este modo criticaba la comercialización del arte a través de una obra efímera que no podía venderse y que ensuciaría los prístinos muros de cualquiera de los espacios dedicados al arte moderno: lugares que, en su opinión, parecían concesionarios de automóviles y tenían la misma función.

FLUXUS

Muy pocos concesionarios de coches habrían mostrado interés por exponer al público el vehículo de Joseph Beuys (y seguirían sin mostrarlo hoy en día). El artista y activista político alemán (1921-1986) hizo una obra a partir de una autocaravana Volkswagen de cuyas puertas traseras salían veinticuatro trineos; cada uno de ellos contenía un kit de supervivencia con un trozo de grasa animal, una antorcha y un rollo de fieltro. Lo llamó *La manada* (*Das Rudel*) (1969), porque los trineos se asemejan a una manada de perros y describió la obra como «un objeto de emergencia [...] La furgoneta Volkswagen tiene un uso limitado, sin embargo, si de lo que se trata es de asegurar la supervivencia, hay que recurrir a medios más directos y primitivos». Hoy en día la autocaravana Volkswagen es un vehículo clásico y *La manada* también es una obra clásica de Beuys. Si en el pasado se le consideró un loco, hoy en día es uno de los dioses del Olimpo de la vanguardia artística. Incluso hay quienes piensan que es el artista más importante surgido en la segunda mitad del siglo xx (personalmente estoy de acuerdo).

La manada contiene varios de los símbolos que aparecerían a lo largo de la carrera artística de Beuys: fieltro, grasa, la noción de supervivencia y la capacidad de transmitir una sensación de crudeza. Todos ellos están ligados a la historia (quizá falsa) que narraba siempre que recordaba sus experiencias como piloto de la Luftwaffe durante la II Guerra Mundial (eso sí era cierto). Beuys

contaba que su avión se estrelló en Crimea y que había sobrevivido a sus heridas gracias a que un grupo de tártaros nómadas le salvó la vida cubriendo su cuerpo de grasa y envolviéndolo en fieltro.

No hay duda alguna de que sufriera heridas de guerra físicas, pero la más profunda, tal y como relataba el propio Beuys, había sido psicológica, y surgía del sentimiento de culpa por las acciones que habían realizado tanto él como el resto de sus compatriotas. Los años inmediatamente posteriores a la guerra no fueron tiempos fáciles para un artista alemán, y menos aún para uno que sentía una profunda afinidad por las tradiciones y el folclore de su país. La respuesta de Beuys fue enfrentarse a estos temas en una serie de conferencias y mantener su interés en la acción política (colaboró en la fundación del Partido Verde alemán). Su obra era la antítesis de la uniformidad estéril y de la monumentalidad promovida por el nazismo. Beuys construía su obra a partir de animales muertos, harapos e ideas enigmáticas.

Encontró a un alma gemela en George Maciunas (1931-1978), un artista lituano-americano que vivía en Alemania y trabajaba como diseñador gráfico para el ejército estadounidense. Maciunas había residido en Nueva York desde finales de la década de 1950 hasta principios de la de 1960 y allí había conocido a buena parte de los artistas más importantes del momento, en particular a John Cage, quien dejó en él una huella profunda. También se interesó por Marcel Duchamp, por los *happenings* de Kaprow, el *Nouveau Réalisme* y los dadaístas de Zúrich. Todo ello le condujo a desarrollar su propio concepto del neo-Dadá: un movimiento artístico llamado Fluxus, palabra que significa «flujo». En 1963 escribió el *Fluxus Manifesto*, en el que pedía liberar al mundo de la «enferma cultura burguesa, intelectual, profesional y comercial». Prometía que el Fluxus «promocionaría el arte vivo; fusionaría los cuadros revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente de acción único». Joseph Beuys firmó el manifiesto.

Beuys era un hombre al que le encantaba «fusionarlo» todo en nombre del arte y entendió que, fusionándose él mismo en su propia obra, contribuiría a que Fluxus alcanzara sus objetivos. La *performance* había definido la idea de que un artista se pudiera

convertir en el propio medio de su arte. Beuys lo llevó más lejos y se convirtió en su propia obra. Dentro y fuera de la escena era él mismo. Además, ya que su obra no tenía un estilo fácilmente identificable (a diferencia de Warhol, cuyas investigaciones en el mundo del consumismo terminaron por convertirle a él mismo en una marca), Beuys, en tanto personaje, se convirtió en el factor de unificación de esta.

Y lo cierto es que era todo un «personaje». Sus excéntricas conferencias, debates y *performances* se convirtieron en un referente para críticos y personalidades del mundo del arte por su sentido de la energía, de la imaginación y del caos. En una de sus acciones llamada *Me gusta América y yo le gusto a América* (*I Like America and America Likes Me*, 1974), Beuys se encerró en una jaula durante una semana con un coyote como única compañía. Parece extraño, pero no tanto, sin embargo, como la *performance* por la que más se le recuerda: *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965), uno de esos acontecimientos que a muchos nos habría gustado poder presenciar.

Beuys se sentó tranquilamente en una silla colocada en la esquina de la galería Alfred Schmela de Düsseldorf. Tenía la cabeza embadurnada de miel recubierta de pan de oro. En sus brazos sostenía a una liebre muerta a la que miraba fijamente. Al cabo de un rato, se levantó y recorrió la sala mirando los cuadros allí expuestos. De vez en cuando, levantaba la liebre y le enseñaba un cuadro antes de murmurarle al oído algo inaudible. De repente se detenía y se volvía a sentar, pero en ningún momento se dirigía al público o daba indicios de reconocer su presencia. Así permaneció durante tres horas.

El público estaba extasiado. Beuys, tiempo después, apuntó que había logrado captar la imaginación de la gente: «Se debió [...] al hecho de que todo el mundo reconoce el problema que supone explicar las cosas, más concretamente cuando se trata de asuntos que forman parte del arte o del trabajo creativo». Quizá fuera así. Yo creo que fue porque estaban conmovidos y perplejos. Beuys era un amante de los animales que pensaba que estos, incluso muertos, tenían «mayor capacidad de intuición que la mayoría de los humanos, con su estúpida racionalidad». Consideraba que ex-

plicar cosas a un animal muerto «recoge la sensación de secretismo que domina el mundo». Las *performances* de Beuys (y, en general, todas las *performances*) no solo eran obras acerca de acciones e ideas: en ellas cobraba suma importancia la reacción del público. El carácter de las intervenciones de Beuys hacía pasar al público de su estado habitual, casi de inconsciencia, a un estado de vívida atención y de percepción ultrasensible. El «arte» en sus «performances» era una empresa colectiva.

Se trataba de una idea sobre la que Yoko Ono (nacida en 1933), otra artista Fluxus, trabajó en profundidad en una de sus primeras *performances*. *Pieza cortada* (*Cut piece*, 1964) es una obra alarmante y conmovedora que muestra, con consecuencias turbadoras, cómo el público se convierte en un elemento intrínseco a la obra de arte. *Pieza cortada* comenzó con Yoko Ono a solas, inexpresiva y en silencio, en el suelo de un escenario, sentada sobre sus piernas, de lado. Llevaba un vestido negro sencillo. A dos pasos de ella, en el suelo, había unas tijeras. Una vez que los miembros del público estaban situados en la sala, se los invitaba a entrar en escena de uno en uno y a cortar el vestido de Ono. Al principio respondieron con bastante lentitud y respeto, pero poco a poco fueron volviéndose más confiados y atrevidos, a medida que, corte a corte, el vestido de la artista iba quedando hecho jirones.

Ver ahora en Internet el material filmado durante la *performance* significa presenciar un suceso invasivo que evoca una violación. Expone verdades sobre la naturaleza humana y las relaciones, sobre agresores y víctimas, sobre el sadismo y el masoquismo que ni la pintura ni la escultura son capaces de mostrar. No es una obra de teatro: no posee una historia preconcebida con sus nudos y desenlaces, ni tampoco una acción en el tiempo que se pueda entender como una narración. No obstante, muchas *performances* (no todas) sí tienen un elemento narrativo: se trata de una conversación con el público auspiciada por un artista en la que las reacciones de aquel se vuelven impredecibles y los desenlaces son imprevisibles. Si el arte existe para despertar nuestros sentidos, para lanzarnos un reto, para ayudarnos a entender, para hacernos mirar de una manera nueva, entonces *Pieza cortada* de Yoko Ono es una obra maestra.

ARTE CONCEPTUAL



«A veces me gustaría ser menos conceptual y más instalativo.»

Algunos artistas conceptuales que no trabajan delante del público también se sirven de la *performance* y de sus propios cuerpos como medios de su mensaje. Artistas como Bruce Nauman (nacido en 1941) han desarrollado toda su carrera documentando con fotografías o vídeos sus *performances* en galerías o museos. Es un método de trabajo con el que dio Nauman poco después de graduarse en 1966 en un máster en Bellas Artes Fine Art. Se sentó a reflexionar acerca de qué debería hacer y qué clase de arte debía hacer.

Años después recordó ese momento: «Si yo era un artista y estaba en mi estudio, entonces cualquier cosa que hiciera en el estudio sería arte». ¿Por qué, se preguntó, el arte tenía que ser un producto y no una actividad? De ese modo, Nauman comenzó a interesarse por un proceso artístico en el que fuera él mismo quien se convirtiera en el producto. Poco después de esto, realizó una obra fotográfica llamada *Incapacidad de levitar en el estudio* (*Failing to Levitate in the Studio*, 1966) que documenta el intento frustrado del artista por levitar entre dos sillas que ha colocado en su estudio a poca distancia. La imagen muestra a Nauman en dos estados: en uno, él está en horizontal entre las dos sillas, apoyado sobre

ellas, y en el otro, superpuesto a la imagen anterior, se le ve sentado, desplomado y derrotado sobre el suelo. Se trata del registro de un proceso que intenta lo imposible y fracasa: una observación sobre su vida, quizá sobre la vida de todos nosotros. Es una obra de arte absurda que tiene la sonrisa impertinente de Marcel Duchamp escondida por alguna parte entre las sillas y el golpetazo final en el trasero.

Al año siguiente, 1967, hizo el vídeo *Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado: baile cuadrado* (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square. Dance Square*), una película de diez minutos proyectada en forma de bucle. En ella se ve a Nauman descalzo y vestido con una camiseta y vaqueros negros. En el suelo hay un cuadrado de un metro de lado trazado con cinta de pintor. A cada lado del cuadrado hay un trozo de cinta que marca la mitad de cada uno de los lados. Nauman comienza en una de las esquinas y da un paso hacia el centro, midiendo así la mitad del cuadrado. Lo hace una y otra vez, moviéndose alrededor del perímetro del cuadrado al ritmo que marca un metrónomo. Es una obra muy repetitiva.

Y esa es su intención, claro está. Como la vida misma. Nauman es el objeto que representa a la humanidad: nunca aprende, nunca avanza, siempre se repite. El metrónomo marca el carácter implacable del tiempo que dicta nuestras vidas. El estudio es el espacio que habitan el tiempo y el objeto. Nauman ha convertido la idea de filmar un movimiento sencillo y cotidiano (dar un paso hacia un lado) en una fascinante obra de arte. La repetición es un componente importante: se refiere a las obsesiones, los procesos y, en última instancia, a la propia condición humana. Es una historia que carece de principio y de fin: la vida sigue. Nauman quiere que sea precisamente la aparente ausencia de intención la que atraiga nuestra atención, nos detenga en nuestro camino y nos haga mirar y pensárnoslo hasta dar con la clave.

Pasamos demasiado tiempo recorriendo salas de exposiciones de modo superficial, echando un vistazo a un cuadro de Van Gogh, o tropezándonos con una escultura de Barbara Hepworth de camino a la cafetería o a la tienda para comprar una postal. Nauman no permite que eso suceda. Si caminamos junto a *Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado: baile cuadrado* sin prestar atención,

no sacaremos nada de la obra, pero si le dedicamos un poco de tiempo, acabaremos por agradecerlo. El arte de Nauman trata sobre muchas cosas, pero en el primer puesto de la lista figuran la conciencia y la atención.

Es un tema que se ha tratado cada vez más a menudo, a medida que el arte conceptual iba ocupando un lugar más importante en la escena artística. Francis Alÿs (nacido en 1959) ha creado un corpus de «acciones» muy aclamadas. En varias de ellas le vemos dando un paseo por Ciudad de México, donde reside en la actualidad, en las que pone de relieve aquello que a la mayoría de nosotros estamos demasiado ocupados para captar y apreciar: nuestro entorno inmediato.

El coleccionista (*The Collector*, 1990-1992) es una película filmada por Alÿs en la que se le ve en la calle tirando de una cuerda que arrastra un perro de juguete con ruedas magnéticas; según avanza se van quedando pegados a las ruedas objetos metálicos: monedas, tachuelas, etcétera. Es la obra de un arqueólogo a tiempo real: un estudio sobre la cultura contemporánea a través de los artefactos y restos que pueblan nuestras vidas. En *Re-enactments* (2000) entra en una tienda de armas de Ciudad de México, compra una pistola Beretta 9mm, la carga y pasea por la calle con ella en la mano derecha a la vista de todos los transeúntes. Es una obra sobre la relación que mantiene dicha ciudad con la violencia y las armas. ¿Lo ignorarán, pasará desapercibido o lo desafiarán inmediatamente? La respuesta es esta: camina por las calles durante once minutos sin que nadie interfiera, hasta que la policía lo reta de una manera que cabría calificar como contundente. Esta es la primera parte.

La parte segunda consiste en volver a representar (*re-enactment*) la misma situación al día siguiente. De manera sorprendente, la policía no solo permite que esta se repita, sino que accede a participar en los «extras» del vídeo. Esta vez la intención ya no es efectuar una crítica de la relación de los habitantes de Ciudad de México con la violencia, ni siquiera la connivencia de una policía que permite que alguien se pasee por la calle pistola en mano. El interés de esta segunda representación reside, en un sentido general, en cómo subraya la naturaleza espuria de los documen-

tales y, en concreto, la de las grabaciones que documentan acciones. Alÿs nos hace ser conscientes de que, mientras permanecemos en una galería de arte contemplando sus travesuras surrealistas, o vemos un documental en la televisión, siempre está presente un elemento de mediación, de subjetividad y de puesta en escena.

Una verdad parcialmente oculta que el escultor Richard Long (nacido en 1945) expone en su obra. A Long, como a Alÿs, le gusta caminar y observar lo que nos rodea. Mientras que el artista residente en Ciudad de México graba las reacciones de la gente ante sus acciones, Richard Long fotografía paisajes estériles, pero no a la manera de los reportajes fotográficos, sino planificando y escenificando meticulosamente los acontecimientos. Cuando tenía solo veintidós años, Long realizó de camino a su casa desde la escuela de arte una obra titulada *Una línea hecha caminando* (*A Line Made by Walking*, 1967). Decidió detenerse en mitad del camino y andar arriba y abajo por un campo hasta que trazó un sendero visible que posteriormente fotografió. Es una obra sencilla pero dotada de impacto, concebida meticulosamente para mostrar cómo es la existencia humana. Es notablemente original y al mismo tiempo recuerda muchos movimientos artísticos anteriores, desde las sacudidas de brocha de Jackson Pollock, en este caso realizadas con los pies, hasta los *zips* de Barnett Newman o la austeridad del diseño Bauhaus.

Es uno de los primeros ejemplos de *land art*, una rama del arte conceptual que estuvo muy en boga a finales de la década de los sesenta y principios de la de los setenta. El ejemplo más conocido seguramente es *Malecón espiral* (*Spiral Jetty*, 1970), de Robert Smithson (1938-1973). Se trata de una escultura monumental hecha de arena en el Great Salt Lake de Utah; la arena fue extraída de las rocas de basalto negro que pueblan la zona. Sus medidas son espectaculares: 460 metros de largo y 4,6 de ancho. Es un camino sublime que no conduce a ninguna parte y que parece un cruce entre una oreja humana, una nota musical y el caparazón de un caracol. La espiral, en sentido inverso a las agujas del reloj, tiene cualidades místicas y míticas, resulta antigua y moderna, abstracta y literal. Smithson consideraba que las exposiciones en

museos ya estaban agotadas y, como Richard Long, decidió hacer su obra en la propia naturaleza.

La obra está inspirada en cuestiones tan variadas como los propios intereses de Smithson: la antropología, la entropía, la historia natural, la cartografía, el cine, la termodinámica, la ciencia ficción y la filosofía. Todo ello se amalgama en una obra atemporal y profunda a la vez que resulta refrescante y ominosa. Smithson afirmaba que «el artista busca [...] la ficción que la realidad, antes o después, imitará». Un accidente de avioneta en 1973, mientras fotografiaba otra obra de *land art* que estaba construyendo, le privó de ver cumplida su profecía. Nosotros sí podemos. *Malecón espiral* trata fundamentalmente de las relaciones del ser humano con su entorno y sobre cómo las estructuras que nos rodean afectan a nuestro comportamiento. Han pasado más de cuarenta años desde que Smithson creó su monumental obra de arena, y la mayor parte de ese tiempo esta ha permanecido oculta bajo el agua, sumergida. Por lo general hace falta que se produzca una sequía para que las costras incrustadas en la sal emerjan sobre la superficie del agua, como un monstruo sagrado que surgiera de las profundidades. Smithson la construyó cuando el agua estaba baja y así permaneció durante varios años. Durante las últimas tres décadas ha estado sumergida.

Malecón espiral se ha convertido en el máximo barómetro del estado del mundo: una muesca gigante que proporciona una lectura sobre nuestra relación con el entorno y sobre cómo las estructuras que nos rodean (el consumismo, la globalización) afectan a nuestro comportamiento. Como dijo Sol LeWitt, «El arte conceptual es bueno solo si la idea es buena». *Malecón espiral* de Robert Smithson era una muy buena idea.